

Mediterrán Világ

Kulturális folyóirat

17.



Arthur Koestler

Líbiai hadsereg

Albán és görög modell

Prehispán szimbólumok

Támogatók

nka

Nemzeti Kulturális Alap

Magyar Földrajzi Múzeum, Érd
Universitas Alapítvány, Veszprém
Veszprém Megyei Jogú Város Polgármesteri Hivatal



ISSN 1787-7350

Felelős kiadó: Garaczi Imre

Projektmenedzser: Bartalus Roland

A borítón Garaczi Imre fotói láthatók

Készült B5 formában
11,2 (A5) ív terjedelemben
a Pannon Egyetem nyomdájában
Műszaki vezető: Szabó László

Borító: Tungli Ádám

PE 41/2011

Tartalom

<i>Horváth Gyula hatvanöt éves – egy köszöntés története</i>	3
--	---

Közel-keleti történetek

Abdallah Abdel – Aty Abdel – Salam Mohamed: <i>Az egyiptomi-magyar diplomáciai kapcsolatok a két világháború közötti időszakban</i>	5
Gulyás László: <i>Amerikai-szaúdi kapcsolatok az 1950-es években</i>	15
Speidl Bianka: <i>Arthur Koestler az izraeli posztcionista történetírás tükrében – Shlomo Sand: Hogyan alkották meg a zsidó népet?</i>	27
Szilágyi Péter: <i>Fejezetek a líbiai hadsereg történetéből</i>	57

Dél-európai elemzések

Lénárt András: <i>A rezsim (ön)kritikája: rendszerellenes spanyol filmek a Franco-korszakban</i>	73
Pintácsi Katalin: <i>Olaszország Nyugat és Kelet között: az 1953-as választások</i>	85
Szabó Henriette Éva: <i>A prehispán elemek ujjaéledése az andoki indián mozgalmak ideológiájában</i>	101
Balogh Ádám: <i>Ellentétes utakon: az albán és a görög modell kiépülése a II. világháborút követően</i>	107
Vukman Péter: <i>Jugoszláv-brit-amerikai kapcsolatok 1953-1956 között</i>	117

Mediterrán Világ

800,- Ft



A rezsim (ön)kritikája: rendszerellenes spanyol filmek a Franco-korszakban

Lénárt András

A diktatúrák történetében, legyen az bal- vagy jobboldalhoz kötődő, a hatalomátvétel utáni időszakban mindig az egyik első intézkedések között szerepelt, hogy teljes kontrollt gyakoroljanak a nemzeti filmpolitika felett. Ennek célja, hogy az adott rezsim által vallott nézetek, a fennálló ideológia minden lehetséges fórumon megközelíthesse az embereket. A film pedig kiváló eszköz volt arra, hogy minden réteghez eljussanak a burkolt vagy nyílt üzenetek.

A filmgyártás, a filmről való gondolkodás számára pozitívan hatott, hogy a század minden jelentős uralkodója, elnöke vagy államfője (elsősorban az autokratikus – totalitárius berendezkedésű államokban) felismerte a filmben rejlő lehetőségeket, annak hasznát céljai eléréséhez. Lenin 1922 elején meghatározta nemcsak a Szovjetunió, de szinte minden későbbi, diktatórikus vonásokkal felruházott ország filmgyártáshoz való viszonyát, tekintet nélkül az ideológiai hovatartozásra. Egyrészt lefektette a filmgyártás lenini alapelveit, mely szerint a filmeknek mind szórakoztató, mind oktatói feladatot is el kell látniuk, ezáltal a műveltebb és az írástudatlan tömegekre is rendkívül nagy hatást gyakorolhatnak. Másrészt megszületett az az örökérvényű megállapítás, amely később sok más diktátor szájából is elhangzott kisebb-nagyobb módosítással: „minden művészet közül számunkra a film a legfontosabb”¹. Az elkövetkező korszakok tekintélyelvű urai és állampárti vezetői pedig szinte elsajátítandó tananyagként kezelték a lenini elveket, és ebből a szempontból mindegy is volt, hogy a politikai paletta mely oldalához voltak sorolhatóak. Sztálin, Mussolini, Hitler, Franco, napjainkban pedig leginkább Kim Dzsong Il tartoznak azon személyek sorába, akik uralmuk alappillérei között tartják számon a filmpolitikát.

A spanyol esetben már az 1936-39-es polgárháború alatt a dokumentum- és játékfilmgyártás, valamint azok terjesztése és bemutatása mindkét harcoló fél számára kardinális kérdés lett, a hadászati megállapodások mellett Franco Hitlerrel és Mussolinivel számos filmművészeti és filmgyártási egyezményt kötött, valamint már törvénykezés is született, a köztársaságiak pedig Oroszországgal és már európai országokkal tették ugyanezt. Minden politikai oldallal szimpatizáló csoport és szervezet önálló, részben koordinált, részben

¹ A klasszikussá vált kijelentést számos munka idézi magyarul is, lásd például: Thompson, Kristin – Bordwell, David: *A film története*, Budapest, 2007. 148.

kaotikus filmezésbe kezdett.² A győztes háború után Franco bizalmi emberei, esetenként rokonai kezébe került a filmpolitika. Persze erre is van példa a korábbiakból: mind Lenin felesége, mind Mussolini fia fontos szerepet játszottak az adott korszak nemzeti filmirányításában. A filmpolitika feladatául kapta a lojális spanyol társadalom kinevelését és a legdicsőbb hispán érdekek és értékek képviselését, terjesztését. Egyes filmeknek, mint a történelmi, háborús műfajba tartozó munkáknak, nyíltan kellett kiállniuk az új Spanyolország mellett, a többi alkotásnak pedig vagy burkoltan kellett közvetítenie a központi üzeneteket, vagy egyszerűen csak nem volt szabad semmi olyat sem tartalmaznia, ami esetleg ellentmondhat a kormány ideológiájának. A 40-es évek elején tették le a nemzeti-katolikus filmpolitika alapjait, és ezek egészen 1962-ig, apróbb változtatásokat beiktatva, érvényben maradtak.

Az 50-es évek hozták el a spanyol filmgyártás számára az aranykort, ekkor készült a legtöbb olyan munka, amely nemzetközileg is nagy sikert ért el. Ez több szempontból is igaz. Sok regényt és forgatókönyvet filmesítettek meg, a végeredmény pedig valóban színvonalasra sikerült, még akkor is, ha helyenként erősen érződött az ideológiai töltet. A már említett háborús filmek mellett a családi, egyházi tematika és a klasszikus spanyol hagyományokat folytató vígjátékok találtak kedvező fogadtatásra. Ehhez egy magyar művésznek is jelentékeny köze volt: a budapesti születésű Vajda László karrierjének legfontosabb filmjeit Spanyolországban forgatta, a rezsim egyik kedvenc rendezője lett, mivel tökéletesen tudott igazodni a kívánalmakhoz.³

Az említett aranykorhoz azonban leginkább az olyan alkotások járultak hozzá, amelyek első ránézésre nem igazodnak a „fentről” kiadott irányelvekhez, nem hirdetik sem a Haza, sem a Hispán Faj nagyságát, hanem egyszerűen csak filmművészeti értelemben vett értékes produkciók. Ahogyan erre a világ filmtörténetéből is hozhatunk számos példát, az ilyen művekben az egyértelműnek tűnő történet mögött, a felszín alatt, olyan jelentéstartalmak bújhatnak meg, amelyek más, szimbolikusabb szintre helyezik az egész filmet. Elsősorban a dráma és a szatíra műfaja látszik a legalkalmasabbnak arra, hogy filmnyelvi eszközökkel mondják el azt, amit más módon, mindenekelőtt a politikai helyzet miatt, nem tudnak megtenni. A spanyol filmesek az 1950-es évektől kezdődően egyre inkább elmerültek az ilyen

² A polgárháború alatt folytatott filmes tevékenységeket részletesen bemutatja az alábbi két monográfia: Sala Noguera, Ramón: *El Cine en la Zona Republicana durante la Guerra Civil*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1993; Sala Noguera, Ramón – Álvazzer Berciano, Rosa: *El Cine en la Zona Nacional (1936-1939)*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 2000.

³ Vajda László nemzetközi karrierjéről részletesebben szól: Lénárt András: „Mussolini ellensége, Franco kegyeltje” in: Ferwagner Péter Ákos – Kalmár Zoltán (szerk.): *Az átmenet egyensúlya*, Áron Kiadó, Budapest, 2010. 92-99.

típusú rendszerkritikákban, a cenzorok pedig igyekeztek árgus szemekkel figyelni, hol találhatnak támadási felületet. A szigor azonban valamelyest enyhült a 40-es évekhez képest, mert azt hitték, optimálisan működik már az öncenzúra az alkotóknál. Az ilyen filmek egy részét a hatalom is támogatta, mert eleinte nem talált bennük kivetnivalót, vagy úgy érezték, a megfelelő cenzúrával kordában tartható ez a folyamat. Többször is előfordult azonban, hogy Spanyolországon belül igen nagy botrányt váltott ki egyik-másik alkotás bizonyos felsőbb körökben, és felmerült a totális betiltás lehetősége is, de a nemzetközi nyomás hatására mégsem teheték ezt meg, hiszen egy egyre inkább nyitottabbnak, demokratikusabbnak mutakozó ország nem tűntethet el nyomtalanul olyan művészeti produktumokat, amelyek világszerte nagy visszhangot keltettek. Így történhetett, hogy a legkiemelkedőbb, államilag is támogatott filmek sok esetben éles társadalom- és rendszerkritikát fogalmaztak meg. Az alábbiakban két olyan filmről szólunk röviden, amelyek az ilyen problémás kategóriába tartoznak, egyszersmind az 50-es évek spanyol filmművészetének mesteri darabjai is.

Társadalmi dráma

Az 1951-ben mozikba került *Barázdák* (*Surcos*, José Antonio Nieves Conde) a társadalmi dráma alműfajába sorolható, és a rendszerellenesnek mondható filmek talán első és legkifejezőbb példáját ismerhetjük fel benne. Valamint hozzá fűződik a rezsim egyik legnagyobb filmes botránya is.

Annak az általános, filmszakmai körökben, valamint helyenként még a vezetés szintjén is megjelenő váagnak a terméke, hogy a spanyol film valami újat mutasson, kapcsolódjon az Olaszországból kiindult európai neorealista áramlatokhoz. A filmművészek számára ugyanis egyre inkább fojtogatóvá vált a légkör, a cenzúra béklyói által beszűkített önkifejezési módok, és szerettek volna olyan darabokat létrehozni, ahol a jelenkor Spanyolországának társadalmát reálisan mutathatják be, még hozzá széles körű közönség előtt. Mind a Filmművészeti Cenzúra Legfelsőbb Juntája, mind a mozgóképes és más ügyeket is hatáskörébe vonó minisztériumok és szakosztályok adósak maradtak egy olyan normarendszer kidolgozásával, amely egyértelműen megszabta volna, mit szabad és mit nem. Egy sajátosan spanyol 3T kategorizációt szeretett volna elérni a szakma, ekkor még sikertelenül. A bátrabb rendezők és producerek tehát kísérletezgetni kezdtek, vajon milyen messzire engedik őket elmenni.

A magyar származású Gerely Fülöp produceri felügyelete alatt készült *Barázdák* története már a szinopszis alapján is önmagában hordozta egy potenciálisan veszélyes film lehetőségét. Egy vidéken élő szegény, földműves család a jobb élet reményében a

nagyvárosba, Madridba költözik, de semmi sem úgy alakul, ahogyan azt tervezték. Kénytelenek elmerülni a megalázó munkák, a csempészet, lopás és prostitúció világában, a végkifejlet azonban bukást, lelki megnyomorodást és halált rejt magában. Végül úgy döntenek, hogy inkább visszatérnek falujukba, a nyomorba, mert ott legalább meg tudják őrizni valamilyen szinten méltóságukat a legnagyobb szenvedések közepette is. Olyan élethelyzeteket és szituációkat tárnak a képek a korabeli nézők elé, amelyekkel nap mint nap szembesülhetnek saját kis privát világukban is. Ha nem is ismernek önmagukra a film főszereplőiben, környezetükben biztosan találhatóak olyan személyek, akik hasonló megpróbáltatásokon mennek keresztül. A film bemutatja az 50-es évek spanyol társadalmának minden rétegét, problémáit, a mindennapi élet ellentmondásait, a francóista nemzeti Spanyolország teljes szociális kudarcát. Ami mindebben újdonság: bár ennek a világnak a létezéséről mindenki tudott, hiszen abban éltek, de a negatívumairól, vagyis magukról a tényekről beszélni nem volt szabad, mindezt ilyen autentikusan ábrázolni pedig még annyira sem.

A forgatás helyszínei is nagyban hozzájárulnak ahhoz, hogy igazán realista képet kapunk. Minden külső felvételt eredeti, madridi köztereken rögzítettek, a belső tereket pedig vagy épületekben, vagy autentikus stúdióbelsőekben alakították ki. Már a lokalizációk is magukban hordozzák a társadalmi kritikát. Tipikusan spanyol, többszobás, mégis kicsinek tetsző lakásban nagy család nyomorog, az életük egybefonódik a hasonló cipőben járó szomszédokéval. Az egyre nagyobb terhet jelentő lakásprobléma a későbbiekben sok kiemelkedő spanyol filmben is megjelent, ez adta a központi problémáját *A bérlő* (*El inquilino*, José Antonio Nieves Conde, 1957) és *A lakásocska* (*El pisito*, Marco Ferreri, 1959) című műveknek, de hangsúlyozottan jelent meg az *Az a boldog párban* (*Esa pareja feliz*, Juan Antonio Bardem és Luis García Berlanga, 1953) és *A hóhérban* (*El verdugo*, Luis García Berlanga, 1963) is.

A boltban alig lehet valamit kapni, az alapvető élelmiszereken kívül minden luxuscikknek számít, viszont az üzlet hátsó helyiségei a csempészek számára kitűnő elosztóhelyként funkcionálnak. A kocsmá és a kávézó pedig nem a kikapcsolódást szolgálják, hanem a munkánélküli madridiak találkozóhelyei, akik így olyan benyomást keltenek, mintha csak henyélnének, és tétlenül várnának egy talán soha el nem érkező lehetőségre.

Az idősebb és a középkorú generációnak szinte reménytelen az élete, a fiatalok számára az illegális tevékenység lehetne az egyetlen kiút a mozdulatlanság csapdájából, amennyiben morálisan el tudják azt viselni. A főszereplő család egyes tagjai átmenetileg fel is adják elveiket, és törvénytelen módszerekhez folyamodnak. És ez az egyik legfontosabb

eleme a filmnek: mivel a tökéletes spanyol társadalomban csak a kártékony elemek (akkori értelmezésben: bolsevik, szabadkőműves, kommunista és ezekhez hasonló felforgató elemek) mérgezik a társadalmat törvénybe ütköző cselekedetekkel, mindez mélységesen elítélendő. A tolvaj, a csaló és a prostituált azért vetemednek ezekre a bűnökre, mert eleve romlott lelkek. Nieves Conde alkotásában azonban ezek a főszereplők leginkább sajnálatra méltó áldozatoknak tűnnek, akik csak a túlélés érdekében kényszerülnek rá az eltévelyedésre. Mindez azt sugallja, mintha a társadalom igazságtalan lenne, és a már eddig is a legnyomorultabb viszonyok között élőket csak még mélyebbre taszítja. A film egyik elemzője szerint a legnagyobb kontraszt a Barázdák és a többi korabeli film között – az éles kritika mellett – az, hogy először mutatja be, az elszegényedett rétegek tagjai nem vállalnak szolidaritást egymással, hagyják, hogy a másik egyre inkább elveszítse lába alól a talajt. Nem segítik társaikat, sőt, egyesek még ki is használják a védteleneket.⁴

Azzal, hogy a film végén visszatérnek szülőföldjükre, a rendező egyértelmű üzenetet közvetít: nincs remény a kilábalásra, önerőből, tisztességes módon nem lehet előbbre jutni. A szereplők végül feladják a reménytelen próbálkozásokat, beletörődnek sorsukba, és hazatérnek. Ám az előzetesen eltervezett finálé még ennél is keserűbb volt: az eredeti, „rendezői változatban” az egyik főszereplő lány Madridban marad, hogy továbbra is a teste áruba bocsátásával keresse kenyerét, míg a városból megkeseredetten távozó család összefut egy másik, szintén vidékről származó familiával, akik láthatóan hasonló reményekkel érkeznek ide, mint annak idején ők tették. A történet tehát végtelenített, az ördögi körből a spanyol társadalom alsóbb rétegében élők nem tudnak szabadulni. A cenzúra azonban ezt a konklúziót már nem engedélyezte⁵, az új befejezésben az egész család elhagyja a szenvedés színhelyét, és nem jön helyettük utánpótlás.

Ahogy említettük, már a film előzetes összefoglalója is jelezhetette, hogy problémát fog okozni a központi téma. Akkor miért engedték bemutatni egyáltalán?

Az új filmművészeti főigazgatónak, José María García Escuderonak⁶ köszönhetően a filmesek a társadalom és annak problémái felé fordulhattak. Nieves Conde műve jelentette a kezdetét a spanyol neorealizmusnak, ennek nyomát követték a későbbi, hasonló stílusú filmek is. A közönség és a kritika egy része, látva a Barázdákat, egyenesen kommunistáknak, vörösöknek titulálta a készítőket, miközben a rendező és a cselekményért felelős személyek is

⁴ Zumalde Arregi, Imanol: „Surcos” in: Pérez Perucha, Julio (szerk.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra / Filmoteca Española, Madrid, 1997. 295.

⁵ *Archivo General de la Administración* (Kormányzati Levéltár), Alcalá de Henares, Spanyolország. Cultura (továbbiakban: AGA.C), 36/03410 doboz, „Surcos”

⁶ García Escudero karrierjének főbb állomásairól és széleskörű tevékenységéről lásd: Lénárt András: „Un hombre de la apertura franquista. García Escudero” in: *Acta Scientiarum Socialium* XXX. Kaposvár, 2009. 37-48.

a spanyol Falange Párt szimpatizánsai, sőt, egyesek a tagjai is voltak. Rendelkeztek azonban bizonyos művészeti és társadalmi érzékenységgel is, és ezt próbálták meg érvényesíteni a rezsimben. És azt sem titkolták: a falangizmus azon szárnyát képviselik, amely egyre inkább elégedetlen a francóista szociálpolitikával, és egy új, jobban átgondolt utat látna kívánatosnak, persze továbbra is ragaszkodva a Nemzeti Mozgalom alapelveihez.⁷ García Escudero elérte, hogy a legnagyobb anyagi támogatást kapja a film az állam részéről, a bemutatót is úgy harangozták be, mint az év spanyol filmje. Ez a döntése hatalmas vitákat váltott ki még a legmagasabb kormányzati körökben is, a katolikus egyház szerint pedig a film „mélységesen erkölcstelen, feltétlenül be kell tiltani végérvényesen”.⁸ Mindenki számára egyértelmű volt ugyanis, hogy a mű rendkívül kritikus hangnemet üt meg a Franco-rendszerrel szemben.

A filmművészeti főigazgató a Barázdáknak adományozta a legfontosabb, Nemzeti Érdek titulust, vagyis valóban az év filmje lett, miközben Franco személyes kedvencét, a Spanyolság Tudat magasztos értékeit tükröző, Amerika felfedezéséről szóló *Amerika hajnalát* (*Alba de América*, Juan de Orduña, 1952), nyilvánosan bírálta, mind művészeti, mind történelmi szempontból rossznak és elhibázottnak minősítette, valamint kijelentette, hogy a Filmművészeti Főigazgatóság nem hiteltelenítheti magát azzal, hogy ezt a filmet kebelére öleli.⁹

Ez a két tett jelentette a politikus vesztét. Utóbbi filmet ugyanis a Hispán Kultúra Tanácsa és a Spanyol Külügyminisztérium együttes megbízására készítették, a forgatókönyv felett a később kormányfői posztot is betöltő Luis Carrero Blanco is bábáskodott¹⁰, valamint a politikai és katonai vezérkar több tagja is szívügyének tekintette Kolumbusz történetének nemzeti-katolikus szemszögből elmesélt változatát. Megjegyzendő: ekkorra már a közönség is belefáradt a heroikus hispán történelmi kalandokba, a hivatalosan is „papírmásé” filmeknek nevezett alműfajba, így nem csoda, hogy az Amerika hajnalának negatív fogadtatása egyben a zsáner alkonyának is bizonyult.

Mivel az igazgató szinte mindenkiel szembekerült a döntése miatt, jobbnak látta, ha lemond. Utódja azonnal korrigálta García Escudero „tévedését”, így az Amerika hajnala is megkapta a Nemzeti Érdek kitüntető címet.¹¹

A Barázdák azonban már nem válhatott kámforrá, sőt, a főigazgató, még a lemondás előtt, ezt ajánlotta spanyol versenyfilmnek a Cannes-i Filmfesztiválra. Paradox módon tehát

⁷ Zumalde Arregi; 296.

⁸ AGA.C, 36/03415, „Surcos”

⁹ García Escudero, José María: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995. 231.

¹⁰ Zumalde Arregi; 296.

¹¹ AGA.C, 36/03420, „Alba de América”

úgy tűnhetett a külföld számára, hogy egy olyan, a spanyol állam által ajánlott és patronált film jelent meg így a nemzetközi porondon, amely bemutatja a spanyol társadalom negatívumait, a mindennapok tragédiáit és az élehetetlen életet, vagyis a francóizmus csődjét. Belföldön is részesült szakmai elismerésekben, például Filmírók Köre és más filmes szindikátus is számos díjjal tüntette ki, de minden esetben kihangsúlyozva, hogy az elismerés filmművészeti indíttatású. Az utókor is tiszteletben tartja: egy rangos filmes szaklap által 1995-ben, a legnevesebb spanyol filmrendezők, forgatókönyvírók, színművészek és kritikusok körében végzett közvéleménykutatás¹² szerint a Barázdák minden idők tizenharmadik legjobb spanyol filmje, megosztott helyezéssel Luis Buñuel *Tristana* (1970) című alkotásával.

Társadalmi szatíra

A kérdéskör másik kiemelkedő filmje könnyedebb műfajhoz tartozik.

Az itthon is ismert Buñuel mellett Juan Antonio Bardem és az „utolsó nagy öreg”-ként számon tartott, 2010-ben elhunyt Luis García Berlanga a spanyol filmművészet két másik kiemelkedő alakja. Sőt, míg Buñuel elmenekült Spanyolországból az első adandó alkalommal (ezért kelt egyesekben visszatetszést az őt övező kultusz, hiszen amint lehetősége nyílt rá, otthagyta az országot, családját és barátait), addig a nyíltan kommunista Bardem és az örök lázadó Berlanga Spanyolországban maradtak, és megpróbálták túlélni a mindenható cenzúrát. Mindeközben politikai nézeteik miatt állandó üldöztetésnek voltak kitéve, de a nemzetközileg egyre nagyobb hírnévre szert tett duó túlságosan ismert volt ahhoz, hogy a demokratizálódás álcáját magára öltő Spanyolország végérvényesen megszabadulhasson tőle. Ők voltak azok a filmrendezők, akik első képviselői lettek az úgynevezett „szakadároknak”, annak a csoportnak, amely nem óhajtott engedelmesen beállni sem a rezsimhez végletekig hű, sem az ideológiailag veszélytelen és semleges művek gyártóinak sorába.

Bardem és Berlanga közösen írták, és rendezték meg a korábban már említett *Az a boldog párt*, de a szakma ekkor még nem bízott a két újonc filmesben, így ezt majd csak 1953-ban, következő filmjük sikere után mutatták be. Ennek témája sem volt problémamentes: a Barázdákhoz hasonlóan ebből is érződött a társadalomkritika, de még a rezsim által oly nagyra tartott, a hispán értékeket felmagasztaló kosztümös filmek elé is sikerült görbe tükröt állítania.

¹² Tébar, Juan - Torres Dulce, Eduardo: „Cien españoles y el cine español. Encuesta.” in: *Nickel Odeon*, 1995/1, 15-35.

Az UNINCI filmstúdió megbízta a fiatalokat, hogy készítsenek egy filmet számukra: választhattak, hogy egy falusi környezetben játszódó drámát hoznak tető alá, vagy inkább könnyedebb műfajt választanak. Miután utóbbi mellett döntöttek, a stúdió a korszak népszerű szubzsánere, a folklórfilm címkéje alatt képzelte el a produkciót, és három kritériumot szabott: legyen szórakoztató, játszódjon Andalúziában, egyik főszereplője pedig legyen a népszerű énekesnő, Lolita Sevilla.¹³ Bardem és Berlanga együtt írták meg 1952-ben az *Isten hozta Mr. Marshall!* című forgatókönyvet, amelyet Berlanga már egyedül rendezett meg, mivel társa anyagi természetű nézeteltérések miatt megvált a produkciótól. Az utókor felől nézve ez a „szakítás” igen jót tett mindkettőjüknek, mivel így egymástól gyökeresen eltérő stílusú, de egyformán zseniális és egyedülálló karriert futhattak be.

Sem a forgatókönyv előzetes, sem a leforgatott film utólagos cenzori átvizsgálása során nem nyilvánították ki egyértelműen a hatóságok, hogy nem feltétlenül idilli képet fest a film Spanyolországról. Ennek egyik oka lehet, hogy az igen kemény 40-es évekbeli cenzúra után kicsit kevésbé fogták szigorúan a filmeseket, Berlangáék pedig ezt ki is használták. Elsősorban ismét a társadalom és a politikai vezetés érezhette volna magát kellemetlen helyzetben, ha észreveszik az utalásokat. 1991-ben a Nemzetközi Vígjátékfesztiválon beválasztották minden idők öt legjobb komédiája közé.

A film kiindulási pontja a Marshall-terv.¹⁴ A második világháború pusztulást hagyott maga után egész Európában, az öreg kontinens országai számára szinte reménytelen volt, hogy ebből a katasztrofális helyzetből önerőből kilábaljanak. Európa több országa részesült az amerikai segélyben, mindenekelőtt az USA-ból érkező áruk formájában. Spanyolország azonban kimaradt, ugyanis a világháború alatt a „nem hadviselő fél” státuszába helyezkedett, miközben nyíltan kifejezte szimpátiáját a tengelyhatalmak iránt.

A Franco-rendszer eleinte folyamatosan bírálta az Egyesült Államokat, őket is ellenségnek tekintette. Ám idővel elkezdődött a kapcsolatkeresés, és 1952-re nyilvánvalóvá vált, hogy az USA és Spanyolország közelednek egymáshoz. Ekkortól a spanyolok már Amerika-barát politikát és propagandát folytattak, 1953-ban pedig katonai és gazdasági egyezményeket is kötöttek. Az Amerikai Egyesült Államok tehát partnerként viszonyult hozzájuk, valamint 1950-ben az ENSZ is feloldotta az ország ellen korábban életbe léptetett bojkottot.

¹³ Perales, Francisco: *Luis García Berlanga*, Ediciones Cátedra, 1997. 207.

¹⁴ A témáról átfogó képet ad: Hogan, Michael J: *The Marshall Plan: America, Britain, and the Reconstruction of Western Europe, 1947–1952*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 és Schain, Martin (szerk.): *The Marshall Plan: Fifty Years After*, New York, Palgrave, 2001.

Ahogy a Barázdák esetében is megemlítettük, úgy a Mr. Marshall ... kapcsán is elmondható, hogy már a vázlatos cselekmény is előrevetítette, nem lesz problémáktól mentes a film jövője. A történet szerint egy kis spanyol faluban (Villar del Río) elterjed a hír, hogy a Marshall-segélyt osztó bizottság ellátogat hozzájuk. A lakosok, élükön a intellektuális tekintetben kihívásokkal küszködő félsüket polgármesterrel (José Isbert zseniális alakításában), a kis település teljes átformálásába kezdenek, hogy minden úgy nézzen ki, mint egy tipikus andalúziai falu, ahogyan az valószínűleg az amerikaiak képzeletében él (miközben valójában az ország középső részén, egy kasztíliai sivatagos területen élnek). Az éppen ott tartózkodó híres énekesnő részvételével megkezdődik a nagy átalakítás, tetemes összegek ráfordításával andalúziai ruhákat bérelnek, az utcákat és épületeket átépítik és feldíszítik. A falu teljesen eladósodik, de biztosak benne, hogy a bizottság érkezésével majd dolláreső hullik a településre, és ebből a hatalmas összegből minden szükségletüket és vágyálmukat kielégíthetik. Hosszú listákat írnak kívánságaikról, miket fognak kérni az amerikaiaktól, mire fordítják majd a kapott összeget. A film ennek a várakozásnak és vágyakozásnak a története, hogyan készül a nagy átverés, miközben a celluloidon megelevenednek a nép álmai is. A vágyott gazdagság helyébe azonban csalódottság lép, amikor az amerikai konvoj megérkezik, és megállás nélkül áthalad a falun. A lakosok pénz és remény nélkül szemlélik a távolodó kocsikat.

Aki jól ismeri a korabeli Spanyolországot, könnyen észreveszi, hogy a kis falu álmai és vágyai – kisebb dimenzióban – az egész ország álmainak és vágyainak kivetülését foglalják magukban: a remény, hogy a politikai konjunktúra idején amerikai dollárok tömkelege hullik az országra. A film bemutatja, még hozzá ironikus, már-már groteszk hangnemben az elmaradottságot, a hatóságok teljes inkompetenciáját, a túléléshez és a célok eléréséhez szükséges trükköket. Az elméletileg fejlődésnek induló országban éppen a lakosok számára nem világos, vajon tényleg olyan rózsás-e a helyzetük. Kitűnően jellemzi az állapotokat a film egyik jelenete: mikor az illetékes kormányzati tisztviselő arról győzködi a polgármestert, hogy tartson majd egy beszédet az erkélyről az amerikaiak számára a falu mezőgazdaságáról, állattenyésztéséről és iparáról, az előljáró zavarodottan, de ártatlan szemekkel kérdez vissza: „Milyen iparról?”. A beszélgetés mindkettőjük számára megnyugtatóan zárul: mivel úgyis csak angolul tudnak a látogatók, teljesen mindegy, mi is hangzik el a spanyol nyelvű szónoklatban.

Sok lakos nem tud elég gyorsan reagálni az új viszonyokra, hiszen nem is olyan régen még Amerika-ellenes és náciszimpatizáns nép voltak ők, most pedig Amerika-barát, demokráciára törekvő nemzetként mutatják magukat. A kis falu így válik az új Spanyolország

kirakatfalujává, mindez rendkívül szatirikus módon, és ez adja a film problémáját a rendszerhű polgárok számára. Az ábrázolás szerint az ország tele van ellentmondásokkal, ami a fejlődést és a közállapotokat illeti, valamint a nagy Amerika-barátság is pofonokat kap. Számos kritika hangzik el a párbeszédekben az észak-amerikaiakra nézve, amelyek alapján a bűn és az erkölcstelenség országának tűnhet a Lehetőségek Hazája.

A álomjelenetekben tárulnak eléink a falu lakóinak reményei, ábrándjai, azonban ezek sem igazán hízelgők az USA-ra nézve. Az álmok megkomponálása minden esetben egy klasszikus műfajt idéz meg, az amerikai westernről a kalandfilmeken át egészen a sportfilmekig. Ezekben a szekvenciákban világos utalásokat kapunk az indiánok kiirtására, a Ku-Klux-Klánra, az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottságra, valamint az amerikaiak hamis ígéreteire. Az eredeti szándék szerint még ennél is több álom került volna az anyagba, de erről végül lemondtak, részben időhiány miatt, részben pedig azért, mert az előzetes cenzori értékelés során figyelmeztették őket, hogy az éppen akkoriban, újonnan létrehozott Értékelő és Cenzori Junta kivágja ezeket, ha tényleg benne lesznek a végleges változatban. Ilyen volt például, amikor az iskola tanárnőjét rögbijátékosok gyűrik maguk alá (a cenzorok szerint erőteljes szexuális tartalmat sugallt), illetve arra is mindenkor ügyelni kellett, hogy a falu papja egyházi tisztségéhez méltóan viselkedjen és nyilatkozzon a jelenetekben, sőt, az őt körülvevő környezetben se legyen semmi kivetnivaló.¹⁵

A szereplők a tipikus spanyol személyeket és élethelyzeteket, reakciókat jelenítik meg, ugyanakkor szembetűnő, hogy eléggé sematikusra rajzolták a figurákat: mintha a spanyolok mindegyike egy viszonylag műveletlen, gyakran egészen infantilis, könnyen befolyásolható, egydimenziós karakter lenne, akikkel bármit meg lehet tenni. Néhány adott szituáció pedig könnyen összefüggésbe hozható a valósággal is. Az egyik kulcsjelenetben a polgármester önisméltlésekkel teli és sokszor értelmetlen, erkélyről tartott beszéde egyértelmű utalás Francisco Franco tábornok hazafias előadásaira, amelyekben a magasztos hangvételi felszín alatt valójában nincsen semmi lényegi mondanivaló. Miután az amerikaiak cserbenhagyják őket, a falusiak beletörődnek a megváltoztathatatlan helyzetbe, hogy semmi sem lett jobb, és valószínűleg ezután sem lesz az.

Az „Isten hozta Mr. Marshall! kritikával illeti, egyfelől a nagyság delíriumát és a spanyolok önimádatát, másfelől az amerikaiak önzetlensége iránt táplált mesebeli

¹⁵ Matellano García, Víctor: *Bienvenido, Mister Marshall: De la anécdota al cine con un pequeño pueblo castellano*, La Comarca, Colmenar Viejo, 1997. 32-33.

reményeket.”¹⁶ Minden ország fia, aki csak felvonul a filmben, nemzete legnegatívabb tulajdonságaival van jelen.

Hogy a film miért csak kisebb cenzori beavatkozásokat szenvedett el, azt csak találgatni lehet. Egyesek szerint a folklór jegyében született alkotásban a cenzorok nem érzékelték a Spanyolországot érő kritikákat olyan súlyosnak, az amerikaiakat célzó támadásokat pedig kifejezetten örömmel fogadták, hiszen még mindig élt bennük a nemzetük iránt érzett túlzott nacionalizmus, és minden xenofób megnyilvánulást elfogadhatónak találtak (még akkor is, ha a világpolitika azóta már máshogyan alakult), valamint továbbra is fűtötte őket a bosszúvágy, amiért kihagyták hön szeretett hazájukat a Marshall-tervből. Mások szerint a cenzori juntában helyet foglalók felismertek minden rendszerellenes elemet, de ők maguk is jól szórakoztak rajta, egyfajta önkritikát gyakoroltak azzal, hogy nem vágatták ki a problémásabb jeleneteket és dialógusokat.¹⁷

A spanyol filmművészeti bizottság ezt a filmet nevezte a Cannes-i Filmfesztiválra, ahol különdíjban részesült. Nem volt botrányoktól mentes a Mr. Marshall... nemzetközi karrierje. A fesztivál zsűrijében helyet foglaló Edward G. Robinson amerikai színész felfedezte benne a hazáját érintő kritikákat, és azt különösen rosszul fogadta, hogy az egyik jelenetben egy amerikai zászló lehullik. Mivel Robinsont éppen akkoriban nyomás alá helyezte az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság, igyekezett a lehető leginkább patriotának tűnni, időnként kicsit túl is játszva szerepét. Az már csak hab volt a tortán, hogy a film promóciója gyanánt hamis amerikai bankjegyek lepték el Cannes utcáit, amelyeken George Washington arcképe helyett a film főszereplői néztek vissza az emberekre. Berlanga és a film producere rendőrségi kihallgatáson voltak kénytelenek magyarázkodni.¹⁸

A spanyol közönség imádta a filmet, hiszen minden ismerős volt neki, és örült, hogy viszontláthatja a vásznon a saját frusztrációit, mindennapjait. A spanyol vezetés kevésbé volt boldog, ugyanis idővel már többen is észrevették, hogy a film Spanyolország-képe nem igazán pozitív, az éppen baráttá vált USA-t pedig valóban erőteljesen gúnyolják az alkotók. A fesztiválsiker után azonban már nem tehettek semmit, hiszen nagy nemzetközi hírnévre tett szert, így – hasonlóan a Barázdákhoz – ezt a filmet sem büntethették. Sőt, mivel mind a társadalom, mind a külföld árgus szemekkel figyelte, vajon tényleg demokratizálódik-e az ország, kénytelenek voltak tetemes utólagos állami támogatással honorálni a filmet, megteremtve ezzel a lehetőséget a rendezőnek, hogy folytassa hasonlóan kritikus témákkal

¹⁶ Neuschäfer, Hans-Jörg: *Adiós a España eterna*, Madrid - Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores - Editorial Anthropos, 1994. 202.

¹⁷ Uo. 34.

¹⁸ Perales; 210-211.

teletűzdelt karrierjét. Persze az már világos volt, hogy Berlangára nagyon oda kell figyelnie a hatalomnak, így még olyan is előfordult, hogy egy későbbi filmje forgatásán állandó megfigyelőként jelen volt egy pap-cenzor, aki folyamatosan beleszólt a munkálatokba, valamint kétszáz oldalnyi megjegyzést fűzött az eredeti forgatókönyvhöz.¹⁹

Az Isten hozta, Mr. Marshall! mindmáig talán a leghíresebb spanyol film, igazi nemzeti kincsként tartják számon (az említett rangsorban²⁰ a kilencedik helyet foglalja el). Egyszersmind az első spanyol film, amely igen széleskörű nemzetközi hírnevet szerzett.

A Barázdák és a Mr. Marshall ... sikerének a filmpolitikára nézve több hozadéka is volt. A filmesek bátrabbak lettek, és újabbnál újabb kiskapukat kezdtek keresgélni. Általában sikerrel vették az akadályokat. Éppen ezért, az állam igyekezett ismét megerősíteni a cenzúrát. Az 50-es évek második felében tüzetesebben vizsgálták át már a forgatókönyvek előzetes változatait is, és kínosan ügyeltek rá, hogy lehetőleg mindent észrevegyenek. De ez sem sikerült igazán. Mivel a bizottságokban főleg hozzá nem értő személyek foglaltak helyet (politikuskok, papok, katonatisztek), sok esetben egyszerűen nem fogták fel, hogy amit látnak, az bizony a francóista berendezkedés elleni gúny és kritika. A filmesek ugyanis intelligencia tekintetében magasan felettük álltak, művészi megközelítésükkel nemegyszer sikeresen keresztülvitték eredeti akaratukat.

Ez a sajátos rendszerellenes hangvétel, hála Bardemnek és Berlangának, az elkövetkezendő években tovább erősödött. Mindennek tetőpontját az 1955-ben megrendezett Salamancai beszélgetések elnevezésű rendezvény jelentette, amelyen a spanyol filmvilág színe-java részt vett. Itt fogalmazták meg a problémáikat, követeléseiket egy új és átláthatóbb filmpolitika érdekében. Bár a spanyol filmcenzúra a továbbiakban is erőteljes maradt, a rendezők jó érzékkel lavíroztak a rájuk kényszerített akadályok között. Az igazi áttörés 1962-ben jött el, amikor visszatért a Filmművészeti Főigazgatóság élére José María García Escudero, hozzá és Manuel Fraga Iribarnéhoz fűződik az „apertura”, a nyitás periódusa a 60-as években (a társadalomban kettőjüket nevezték a valódi aperturistáknak). A régi-új igazgató világos rendelkezéseket hozott, szabályozta a cenzúra intézményét, egyértelműen a filmesek barátjává lépett elő. Az ő vezetése alatt készülhetett el – többek között – *A hóhér (El verdugo*, Luis García Berlanga, 1963) is, amelyet vitán felül a spanyol filmművészet legtokéletesebb alkotásának neveznek, és minden korábbinál vehemensebb támadást intézett a Franco-rendszer és társadalma ellen.

¹⁹ Gómez Rufo, Antonio: *Berlanga. Confidencias de un cineasta*, Ediciones JC, Madrid, 2000. 76.

²⁰ Tébar - Torres Dulce; 15-35.